



Högskolan för scen och musik

## **Att utveckla jazzkompositioner tillsammans**

### ***Från skiss till Bullsork***

**Olof Wullt**

Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i improvisation  
Vårterminen 2018

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i (programmets namn)

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2018

Författare: Olof Wullt

Arbetets rubrik: Från skiss till färdig Bullsork

Arbetets underrubrik: Att utveckla jazzkompositioner tillsammans

Handledare: Joel Eriksson

Examinator: Dan Olsson

## **Nyckelord**

Jazz, komposition, jazzkomposition, grupparbete

## **Sammanfattning**

Detta är en studie i hur fem jazzkompositioner över tid utvecklas och förändras genom gemensamt grupparbete och enskilt arbete hos kompositören. Genom att studera fem originalkompositioners utveckling utforskar författaren vilka element som bäst utvecklas tillsammans, hur man kan komponera för att sedan kunna skapa tillsammans och vad som måste ske i den enskilda kompositionsprocessen.

# Innehållsförteckning

<b>Introduktion</b>	<b>4</b>
Bakgrund	4
Kompositionsbegreppet	5
Syfte	6
Frågeställningar	6
Metod	6
<b>Repetitionsprocessen</b>	<b>6</b>
Bandet	6
Leopard	7
Brian Blade	12
Tretakt	15
Bullsnorken	18
<b>Resultat</b>	<b>21</b>
Vilka element av kompositionerna fungerar bra att utveckla i gruppen under repetitionerna?	22
Vad finns det för svårigheter med att utveckla kompositioner tillsammans?	22
Hur kan man komponera för att locka fram musikers kreativitet under repetitionerna?	23
Vad i kompositionerna utvecklas i mitt kontinuerliga enskilda arbete?	24
<b>Slutreflektion</b>	<b>25</b>
<b>Referenser</b>	<b>27</b>
Inspelningar	27
<b>Bifogade ljudfiler</b>	<b>27</b>
<b>Bifogade noter</b>	<b>27</b>

# Introduktion

## Bakgrund

Sedan jag började spela gitarr vid tolv års ålder har jag alltid skrivit egna melodier och låtar men det är först sedan jag började på musikhögskolan som jag har tagit det till nästa nivå - jag har färdigställt fler låtar, skrivit för små och stora ensembler och lärt mig att komponera för en mängd olika instrument.

Processen ser relativt lik ut varje gång - jag får en idé när jag spelar gitarr eller piano eller när jag hör musik som inspirerar mig. Idén kan vara en melodi, ett trumkomp, en idé om klangfärg eller en ackordsföljd. På antingen gitarr eller piano utvecklas idén, och i detta stadiet påverkas den mycket av vilket instrument jag använder mig av.

Eftersom gitarr är mitt huvudinstrument är jag mindre tekniskt begränsad och mina musikaliska impulser kan lättare omsättas praktiskt. Å andra sidan upplever jag ofta att det är svårt att "samla tankarna" när jag komponerar på gitarr, eftersom paletten av möjligheter blir större.

Om jag utvecklar idén vid ett piano har jag lättare att höra en låt i det jag spelar, kanske för att piano är något jag är van att lyssna och inte spela själv.

Efter detta skriver jag ner det jag kommit fram till i notskriftsprogrammet Sibelius, och med hjälp av de verktyg som ges blir det lättare att jobba metodiskt med låten - där kan jag klippa och klistra, förlänga och transponera och se låten i sin helhet.

Nästa del i processen är att ta med kompositionen till en grupp, och det är för mig den intressantaste delen.

Många gånger har det varit överraskande vilka kompositioner som blir lyckade och vilka som förefaller fungera sämre. Efter att ha gjort detaljerade, långa låtar och korta enkla låtar med mycket utrymme för personlig tolkning har jag frågat mig:

Är det bäst att ha varje aspekt av låten utmejslad i förväg eller är det bättre att presentera en enkel notbild och lämna mycket utrymme för interpretation åt varje bandmedlem?

När musiker tolkar ens kompositioner och bidrar med sitt eget personliga uttryck kan resultatet ligga nära det man tänkt sig, eller långt ifrån. Ibland kommer de bästa idéerna helt spontant under en repetition. Många gånger har jag lyssnat på jazzgrupper och förundrats över hur vissa till synes unika delar kommit till, delar som har en känsla över sig att vara improviserade men samtidigt uppenbart komponerade.

Kan dessa delar av uppstått genom en kreativ repetitionsprocess, och isåfall - går det att skriva på ett sätt som lockar fram musikernas kreativitet?

Anders Jormin<sup>1</sup> berättade under en föreläsning om hur han vid ett tillfälle skrivit musik som han var fantastiskt nöjd med och gett sig i kast med att spela in musiken med framstående jazz- och improvisationsmusiker från hela Norden.

Problemet var bara att musiken var för genomarbetad. Det fanns knappt något utrymme någonstans för musikerna att vara kreativa och göra det de är bäst på, nämligen att skapa ny musik i stunden. Han tyckte att resultatet blev andefattigt och skivan släpptes aldrig.

Under våren har jag arbetat inför min examenskonsert och själv skrivit allt material till konserten.

## Kompositionsbegreppet

**komposition** (latin *composi'tio* 'sammansättning', 'sammanställning', 'anordning', av *compo'no* 'ställa samman', 'sätta ihop', 'dra samman', 'foga samman', 'ordna' m.m.), sammanställning av former m.m. till en grundval för den konstnärliga helheten.<sup>2</sup>

Så lyder Nationalencyklopedins definition av ordet *komposition* – en sammansättning av former och beståndsdelar som tillsammans skapar en konstnärlig helhet. Det är ett universellt begrepp som kan användas inom alla olika konstformer. När man inom musiken talar om 'en komposition' kan betydelsen variera beroende på i vilken genre man har sin bakgrund. För en klassisk musiker skulle något som inte finns skrivet i notbladet sällan kunna påstås vara en del av kompositionen, medan det inom modern jazz eller pop kan finnas bestämda ljud, klangfärger eller sätt att spela på som aldrig skulle kunna återges fullständigt i noterad form. I jazzen, som bygger på improvisation, kan man se det som att musikern improviserar med en komposition som språngbräda eller som att de skrivna melodierna och improvisation tillsammans utgör en komposition. När jag i detta arbete använder mig av ordet komposition menar jag ett sammanhängande stycke musik som är upprepbart. Inom detta stycke musik kan det finnas improviserade partier som inte upprepas likadant varje gång, men dessa partier samsas med skrivna delar och tillsammans utgör de en konstnärlig helhet.

---

<sup>1</sup> Anders Jormin (1957-), kontrabasist och kompositör, professor vid Göteborgs Universitet

<sup>2</sup> *Nationalencyklopedin Online*, besökt den 8 juni 2018

[https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/komposition-\(2\)](https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/komposition-(2))

## **Syfte**

Jag har bestämt för mig för att ägna detta arbete åt att studera några egna kompositioners utveckling under en repetitionsprocess som pågår under vårterminen. Jag kommer utforska vilka element som utvecklas i den gemensamma repetitionsprocessen och vad som utvecklas då jag självständigt jobbar vidare med kompositionerna. Genom att bättre förstå den kreativa repetitionsprocessen hoppas jag kunna ge mig själv nya verktyg att använda i mitt framtida komponerande.

## **Frågeställningar**

Med detta arbete försöker jag huvudsakligen svara på hur mina kompositioner förändras genom den gemensamma kreativa processen när vi repar och om det går att komponera på ett sätt som lockar fram idéer hos musiker. Mitt syfte är att försöka hitta nya verktyg man kan använda som jazzkompositör.

Mina underfrågeställningar är:

- Vad utvecklas i kompositionerna genom mitt kontinuerliga enskilda arbete?
- Hur skiljer sig de slutgiltiga versionerna av kompositionerna från mina ursprungliga idéer?
- Vad finns det för svårigheter med att utveckla kompositioner tillsammans och hur kan dessa undvikas?

## **Metod**

Under våren repeterar vi vid åtta tillfällen. Mellan våra rep-tillfällen reviderar jag notbilder och fortsätter jobba med kompositioner på egen hand. När en komposition genom grupparbete utvecklats till ett stadie där jag känner mig nöjd slutar jag att jobba med den på egen hand, och eventuella små ändringar vi kommer på noteras med anteckningar i notbladet. Vid detta laget gör jag en inspelning och betraktar kompositionen som färdigställd.

# **Repetitionsprocessen**

## **Bandet**

För att så smidigt som möjligt kunna jobba kreativt med mina kompositioner har jag valt att göra detta med en kvartett; en relativt liten grupp.

Alla musiker som jag har valt ut för att vara med i bandet har en gedigen kunskap om traditionell jazz och har stor erfarenhet av att spela denna genre. Två av musikerna har jag spelat med mycket förr, medan en är en ny musikalisk bekantskap. Musikerna i bandet är Adam Ross på trummor, Albin Lindgård på kontrabas och Aleksis Liukko<sup>3</sup> på piano (utöver mig själv på elgitarr). Även om mina jazzkompositioner enligt min uppfattning är av det moderna, genreöverskridande slaget (med det menar jag att harmonik, form och klangfärger är influerade av andra samtida genrer) så var det naturligt för mig att välja musiker som är bra på traditionell jazz, även om jag inte vet hur mycket de spelat "modern jazz" innan. Detta för att den gemensamma grunden av traditionell jazz som vi står på ger en stark förståelse för harmonik, rytm, improvisation och en teknisk skicklighet. Med detta som fundament blir det lättare att sedan ta musiken i en annorlunda, mer originell riktning.

Att vara med i ett band som främst spelar originalmusik och som repar i en sådan här utsträckning hör inte till vanligheterna när man är frilansande jazzmusiker, som vi alla är. Ofta repar man en eller två gånger eller inte alls inför en spelning. Ett projekt av det här slaget innebär att vi repar många gånger under lång tid inför bara en spelning.

har varit mellan två och tre timmar långa. Efter varje rep har jag antecknat vad som skett, och även gjort ljudupptagningar när väsentliga ändringar gjorts. Jag har också sparat notbilder från olika versioner.

I följande del kommer jag presentera fyra kompositioner och beskriva deras förändring under repetitionerna.

## ***Leopard***

Denna komposition bygger på ett enkelt melodiskt motiv och har en lång dynamisk utveckling. Stämningen i låten är mestadels lugn, fram till slutet av låten då intensiteten stegrar. Trummorna och basen driver på och för musiken framåt medan ackorden i gitarr och piano har en vilande karaktär och bygger upp en mättad ljudbild.

---

<sup>3</sup> Aleksis Liukko (1984-), pianist och Adam Ross (1993-), båda studenter vid Högskolan för Scen och Musik. Albin Lindgård (1993-), kontrabasist

Låten har en tydligt uttänkt form – melodin presenteras och utvecklas, för att avlösas av ett improviserat bassolo. Efter bassolot kommer ett gitarrsolo då intensitet är högre och därefter avslutas låten med en del som hörts tidigare, men som framförs med starkare dynamik och en liten ”knorr”. Det finns tydliga anvisningar för dynamik och kompstil. Jag har jobbat med att

**A**

1. *ppp*

2. *f*

*B. harm minor*

Exempel 1 – De första tolv takterna i min komposition *Leopard*, som utgör låtens A-del.

utveckla de melodier som presenteras i låtens första delar och varje ny del efter det är som en kommentar eller en utveckling av något som man hört tidigare i låten. Den första melodiska idén är melodin i A-delens fyra första takter (exempel 1). Ackordläggningarna i gitarr och piano utgår ifrån ungefär samma register (vilka läggningar och vilket register har jag förklarat under repet, då detta inte är angivet i notbladet) för att de ska ”smälta in” i varann och skapa en enhetlig och stor klang.

Motivet upprepas några gånger i A-delen, för att kontrasteras av en längre melodisk passage i B-delen (exempel 2). Denna del åtföljs i C-delen av en paus från melodin, då bandet ”svävar ut” med olika klanger som utgår från ett Gmaj7/D-ackord.



**B**  $B\flat\text{maj}7/D$   $A/C\sharp$   $C^6$   $B\flat\text{maj}7(\sharp 5)$   $F$   $C/E$

13 *pp*

18  $D/A$   $/C$   $A\flat/G\flat$   $B/F\sharp$   $/A$   $D/C$

22  $D/A$   $D/C$   $A7(\flat 9)$

Exempel 2 – Takt 13-24 som utgör B-delen i Leopard. Det korta ledmotivet i exempel 1 kontrasteras med en längre melodisk utveckling.

I D-delen (exempel 3) återkommer melodin från exempel 1 i en annan tonart för att knyta ihop låtens melodiska tema.

Delarna som syns i exempel 1, 2 och 3 utgör låtens grund. Efter detta följer ett improviserat bassolo över D-delens ackord. Efter att ha improviserat på det harmoniska material som finns i D-delen hoppar vi tillbaks till A-delen och bassolot fortsätter över denna del.

När bassolot slutar går vi in i en Coda och ett gitarrsolo tar vid. Där improviserar jag över en ny del som bygger på B-delen, men som har öppnats upp och förlängts för att göras bättre att improvisera över.

**D**  $B\flat(\text{sus}2)$   $G^7(\text{sus}4)$   $B\flat(\text{sus}2)$   $G^7(\text{sus}4)$

46 *f*

50  $B\flat(\text{sus}2)$   $G^7(\text{sus}4)$   $B\flat(\text{sus}2)$   $G^7(\text{sus}4)$

Exempel 3 – Melodin från A-delen återkommer i en ny tonart, i vad som är den sista skrivna delen innan det improviserade bassolot börjar. sista del. Takt 46-53 utgör kompositionens D-del.

Första gången vi repade denna del kände jag att ackordrundan inte lät som jag föreställt mig när jag improviserade över den. I notbladet står det angivet att basen ska utgå ifrån ackordens terser, för att få en fallande baslinje (se takt 1-4 i exempel 2). Detta funkar bra när vi spelar den skrivna melodin i B-delen, men när jag improviserade över samma ackordsrunda i Codan funkade det bättre att basen utgick ifrån ackordens grundtoner. Harmoniken och ackordens funktion kommer fram tydligare på det viset.

Efter gitarrsolot slutar låten med att jag spelar melodin från B-delen (exempel 2) och sedan melodin från A-delen (exempel 1) fast i ännu en ny tonart.

I början hade jag skrivit en idé om hur piano, bas och gitarr skulle spela en inledande del i rubato över ett trumkomp som är i tempo (exempel 4), men efter att ha testat utan att det blivit som jag tänkt bestämde jag mig för att stryka denna idé och försöka hitta på något annat. Denna inledande del kan höras i Audio 2.

Olof Wullt

**♩=40 rubato**

4 **♩=100**

*Exempel 4 – En inledande del som avfärdades vid det första repet.*

Vid ett rep fick jag idén att använda en komposition som jag skrivit och spelat in ihop med en flöjtist vid ett tidigare tillfälle, och jag bestämde mig för att använda denna som inledning till låten. Detta lärde jag ut på gehör.

En annan del som fanns i första versionen, men snabbt föll bort var en avslutande del (exempel 5). När jag komponerade det föreställde jag mig hur bandet skulle utgå ifrån det som stod i notbladet och sedan lösa upp det gradvis genom att spela dissonanta klanger för att slutligen låta det klinga ut. I det övre systemet syns ackorden som pianisten till en början spelar, och i det undre vad basisten spelar. Under repet märkte jag att det var svårt att genomföra det på ett tillfredsställande sätt och att jag inte tänkt igenom delen tillräcklig noga, så vi beslöt oss för att stryka den. Denna del kan höras i Audio 3.



Exempel 5 – En avslutande del som fanns med i den första versionen av *Leopard*.

## Reflektion kring reprocessen med *Leopard*

Jag visste i stort sett redan när jag började skriva låten hur jag ville att den skulle låta.

Det jag hade en tydlig bild av var harmonikens stil, melodins utveckling i temat och på vilket sätt musikerna skulle spela. Den färdiga kompositionen kan höras i Audio 1 och skiljer sig inte mycket från min ursprungliga idé.

En central del i min idé om låtens stämning var hur pianot och gitarren skulle spela ihop. Pianisten och gitarristen slår an ackorden samtidigt, varefter gitarristen med en lägre dynamik bryter ackorden ton för ton. Pianisten låter ackorden ringa ut och improviserar små ackordmelodier i ett högre register. Ackorden får ringa ut länge. Samspelet mellan gitarr och piano har känts väldigt självklart i denna komposition.

Två delar i låten visade sig under första repet bli på ett sätt som jag inte blev nöjd med.

Dessa var den inledande delen (exempel 4) och den avslutande delen (exempel 5). Jag hade föreställt mig att den inledande delen skulle inge en storslagen mäktig känsla men när vi spelade det upplevde jag att det lät noggrant och försiktigt.

Den avslutande delen (exempel 5) hade inte tänkts igenom tillräckligt noggrant när jag komponerade det. Jag hade en oklar bild av hur det skulle låta men jag trodde inför repet att jag skulle kunna beskriva en stämning som skulle göra att bandet spelade det som stod i noterna på ett intressant sätt. Det fungerade inte och jag insåg att musikerna hade ett för otydligt ramverk att vara kreativa inom.

Mitt enskilda arbete mellan repen har mest varit som korrigeringar i komponerande form - jag har ändrat ett ackord till ett annat som i mina öron lät bättre, förlängt eller förkortat vissa delar och förbättrat notbilden när det gäller layout och liknande.

Genom att vi spelat låten under varje rep har bandet lärt känna låtens uppbyggnad och kunnat spela den bättre för varje gång. På så sätt har alla gruppens medlemmar bidragit till att utförandet utvecklats, men ändringar i kompositionen har egentligen bara skett genom att jag gjort ändringar på egen hand och sedan tagit med dem till gruppen, inte genom att vi prövat oss fram och diskuterat. Det enda stora beslutet som fattats gemensamt under en repetition är att en del av kompositionen kommer framföras på akustisk gitarr istället för elgitarr.

Även om kompositionen har genomgått flera konkreta ändringar så finns alla beståndsdelar representerade i den första versionen, om än utvecklade. Det enda som inte finns i den första versionen är den inledande delen. Trots att inledningen egentligen är en egen komposition finns det gemensamma nämnare med *Leopard*. Harmoniken består av treklanger med enstaka add9-färgningar och rör sig bara diatoniskt i en C-dur-tonalitet. *Leopard* har i början en liknande harmonisk karaktär som går fram och tillbaks mellan add9- och sus4-ackord i D-dur.

### **Brian Blade**



Exempel 6 – de fyra takter som utgör A- och B-delen i Brian Blade-låten.

Idén som startade igång denna komposition var det repetitiva ackordbaserade riff som utgör grunden för A- och B-delen (exempel 6) i kombination med en idé om hur trummorna skulle spela. Låten är tänkt ha en ganska hög intensitet dynamiskt sett och varierande rytmik.

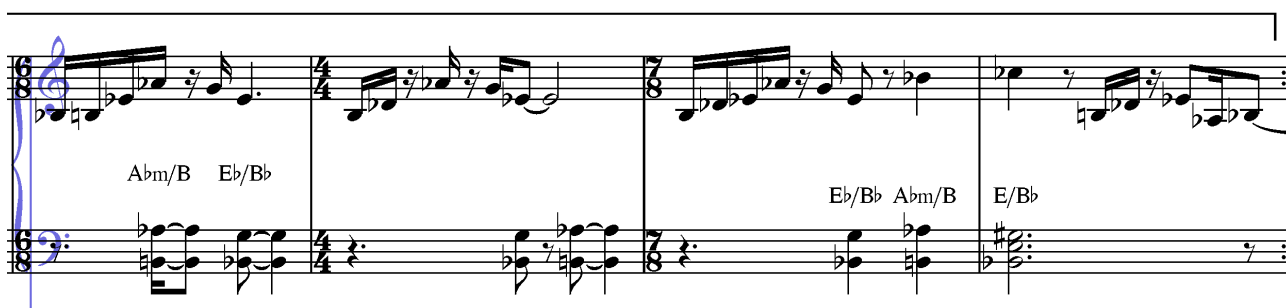
Under ett rep bad jag trummisen att testa olika sätt att spela under A-delen och han hittade på ett militärmarsch-liknande trumkomp som spelar med i och accentuerar det givna riffet istället för att markera början varje takt med ett tydligt inrutat trumkomp. Detta trumkomp kan höras i Audio 5.

Riffet i exempel 5 har jag komponerat på gitarr för att sedan föra över ackordläggningarna till piano. Klangerna är typiska för den stil av modern jazz som förknippas med musikerna Brian

Blade<sup>4</sup> och Kurt Rosenwinkel.<sup>5</sup> I denna låt liksom i Rosenwinkels musik är klangerna specifika och ofta utskrivna, i kontrast till hur äldre jazzkompositörer ofta nöjer sig med ackordsymboler som sedan tolkas fritt av den som spelar.

I denna stil tar man också ett kliv bort från den funktionsharmonik som drivs på av dominantackord för att leda harmoniken framåt. Istället använder man en mer linjär approach, där exempelvis en basgång eller en melodi får leda den harmoniska utvecklingen.

C-delen i låten skrev jag piano, och utifrån en ganska oklar idé skrevs den mest på inspiration. Tanken var att gå över i ett mer markerat groove, med udda taktarter och en längre ackordsföljd med funktionsharmonisk karaktär. Under första repet blev det tydligt att det fanns utrymme att förbättra notationen rytmiskt sett, då det var svårt för musikerna att läsa och förstå hur det skulle spelas. Främst var det takterna i exempel 6 som ställde till bekymmer.



*Exempel 7 – ett utdrag ur kompositionens C-del som den såg ut den första versionen.*

I den tidiga version som man ser i exempel 7 var takterna noterade som en 6/8-takt, en 4/4-takt och sedan två 7/8-takter.

Om man spelar upp exemplet i ett notskrivningsprogram så låter det helt rätt, men det är inte ett logiskt sätt att notera vad som sker.

I första takten i exempel 6 spelar gitarren (övre systemet) en melodi som pianot (nedre systemet) svarar på. Melodin upprepas och pianot svarar igen fast med en rytmisk variation som gör att frasen förlängs. Melodin upprepas därefter ännu en gång med en knorr på slutet som gitarren och pianot spelar tillsammans, och därmed är motivets utveckling avslutad. I exempel 6 har taktstreckat hamnat mitt i denna avslutande fras.

Den korta fras som syns i slutet fungerar som en språngbräda vidare till nästa del.

---

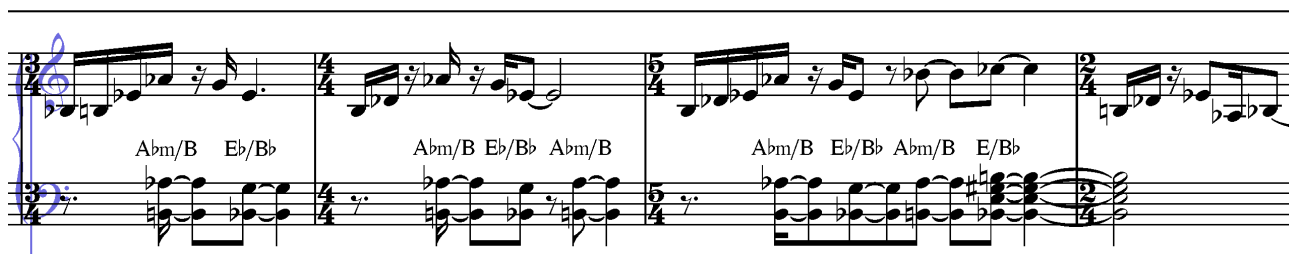
<sup>4</sup> Brian Blade (1970-), amerikansk jazztrumslagare och kompositör

<sup>5</sup> Kurt Rosenwinkel (1970-), amerikansk jazzgitarrist och kompositör

Jag valde att göra om notationen för att göra partiet mer lättläst och logiskt.

I exempel 8 har de olika taktarterna en gemensam nämnare – istället för en 6/8-takt, en 4/4-takt och två 7/8-takter så är det noterat som en 3/4-takt, en 4/4-takt, en 5/4-takt och en 2/4-takt.

Takternas längd har också fått bestämmas av varje fras början och slut. Den musikaliska idén är att frasen upprepas och förlängs med små variationer, och i den senare notationen framgår detta



*Exempel 8 – samma takter som syns i exempel 6, noterade på ett sätt som gör dem lättare att läsa.*

tydligt. En 3/4-takt, en 4/4-takt och en 5/4-takt och sedan en 2/4-takt för den lilla "språngbräde"-frasen.

För att kontrastera C-delen kommer sedan ett soloparti med en lägre intensitet och en annorlunda kompstil i bas och trummor. Efter improvisationerna går vi till en Coda (som är en upprepning av C-delen), varpå låten knyts ihop med gitarr och piano som spelar en lång unison melodi.

Detta soloparti kändes till en början oförlösande, så vid ett tillfälle då jag spelade duo med Aleksis testade vi att han fortsatte improvisera när vi gick in i Codan, och att melodin kommer in som en bakgrund till hans improvisation. Detta bestämde vi oss för att behålla då det gjorde att hans pianosolo kändes mer förlösande och fick en starkare koppling till resten av kompositionen.

Trumspelet är det som vi har testat flest olika varianter på i denna låt. Melodierna och rytmerna gör inte att man intuitivt förstår vilket trumspel som passar i de olika delarna. Genom att loopa olika partier har Adam fått improvisera sig fram till olika kompstilar som vi har kunnat enas om.

## **Reflektion kring reprocessen med *Brian Blade***

Inför repetitionerna av denna låt gick jag in med en mer öppen inställning än när vi repade *Leopard*. Jag hade en förhoppning om att bandmedlemmarna skulle få idéer och ta egna initiativ till hur den kunde spelas. För att försäkra mig om att det ändå skulle ge något slags resultat hade jag vissa ramar och idéer att utgå ifrån för varje del.

Min ursprungliga idé var att gitarr och piano skulle spela ackordriffet i A-delen (exempel 6) unisont, men efter ett rep upplevde jag att det blev grötigt och starkt så jag bestämde mig för att låta pianot spela detta själv.

Vissa partier var jag bestämd med hur alla skulle spela, medan andra skapades tillsammans. Istället för att be om ett specifikt trumkomp så loopade vi låtens första del och Adam fick pröva sig fram, varefter vi kunde enas om ett komp.

Basen och pianot spelar en tydlig rytmfigur under denna del så det fanns ett tydligt rytmiskt ramverk runt vilket Adam kunde improvisera sina idéer. Han testade först att spela med i den rytmiska figuren och sedan att spela runt den och istället markera takten tydligt.

Detta sätt att arbeta gav ett väldigt bra resultat och gick smidigt att arbeta fram ihop.

I låtens B-del tog det lång tid att hitta rätt. Det första hindret var att i den första versionen var den dåligt noterad, och den rytmiska idén blev väldigt otydlig. Efter att detta var åtgärdat kunde vi börja spela ihop oss. Rytmiken är väldigt okonventionell och vi har på flera rep loopat delen för att hitta ett bra trumkomp och för att lära känna melodin och rytmerna.

I pianosolot som efterföljer B-delen hade jag en ganska tydlig idé om stämning och specifik kompstil men jag upplevde att de andra i bandet hade en annan uppfattning om hur det skulle spelas. Jag bestämde mig för att släppa min idé och låta musikerna själva styra hur det skulle låta. Den slutgiltiga versionen kan höras i Audio 4.

Efter att vi väl bekantat oss med kompositionen och blivit bekväma i att spela den började jag känna att den bygger upp mot en intensitet som aldrig kommer, och jag visste inte hur jag skulle göra för att den skulle kännas mer förlösande. Pianosolot var intressant men då melodin kom in igen fick jag en oförlöst känsla, och det var som att solodelen var avskärmad från resten.

När vi provade idén att pianosolot fortsätter in i Codan upplevde jag att intensiteten stegrades av att melodin kom in igen bakom solot och att något man redan hört fick återkomma i en ny tappning. Denna idé kom som en följd av att jag bad pianisten göra fylla ut runt melodin med improvisation i Codan.

## ***Tretakt***

Med denna låt ville jag göra en formmässigt enkel komposition där musikerna tidigt kan lägga bort noterna och fokusera helt på samspelet. Kompositionen är en genretypisk *jazzvals*. Med detta menas att den går i tretakt och spelas med triolunderdelning.

Inga ändringar har behövts göras med notbladet under rep-processen, utan vi har använt den ursprungliga notbilden och gjort anteckningar när idéer har dykt upp.

Det är ett kort tema på trettio två takter, med en melodi vars syfte är att vara sångbar och enkel att memorera. I och med den enkla strukturen och den knapphändiga rytmiska och melodiska informationen lämnas mycket plats för musikernas spontana infall.

Olof Wullt

**A**

Em C#m7(b5)/G Gb7 (Gbadd11no5) F7 *open* *on cue* Bm11 B7(#11)

Exempel 9 – takt 1-6 i kompositionen *Tretakt* med den basgång som basisten kom på under ett rep.

Den ackordsrunda som syns i exempel 9 utgör inledningen och återkommer flertalet gånger i låten.

Under ett rep kom Albin med idén att för denna del använda en basgång inspirerad av låten *50 Ways To Leave Your Lover* av Brad Mehldau Trio<sup>6</sup> (exempel 9). Basgången som Albin hittade på kan höras i Audio 7.

## 50 Ways to leave your lover

71 Em /G D<sup>6</sup> Cmaj<sup>7</sup> /E B<sup>7</sup>/D<sup>#</sup> B<sup>7</sup>

Exempel 10 – basgången från *50 ways to leave your lover* som utgjorde inspirationen för basgången i *Tretakt*.

<sup>6</sup>Brad Mehldau Trio, *Day Is Done*, Nonesuch 7559-79910-2, 2005, CD



Jag har valt att låta gitarren vara ett enbart melodiskt instrument i denna låt, och lämna ackordsspelet åt pianot. Vid några tillfällen gör jag undantag från detta, men använder ackordläggningar som är "öppna" i sin karaktär och består av få toner så att det inte ska krocka med pianot som har ett friare förhållningssätt.

Kompositionen har spelats utan specifika riktlinjer under de flesta repen och den har blivit väldigt olika från gång till gång. När Adam testade att spela med vispar under temat hittade vi en gemensam riktning och kompositionen fick en tydligare karaktär, så detta bestämde vi oss för att behålla.

### **Reflektion kring reprocessen med *Tretakt***

Av de kompositioner som presenteras i detta arbete var det denna som gick snabbast att lära sig. Den är kort och lämnar ett större ansvar hos musikerna – för att det ska bli bra musik måste varje musiker använda sin kreativitet och musikalitet istället för att tryggt luta sig mot att kompositionen gör jobbet åt dem.

Jag valde att inte ge alltför specifika direktiv i hur låten skulle spelas och det resulterade i att varje bandmedlem tog sig an låten på sitt eget sätt. Något jag har märkt under repetitionerna är dock att kompositionen inte med en gång "landade", utan den har tagit sig olika uttryck varje gång, kanske främst från trummisen. Det visade sig vara utmanande att hålla fast vid idéer man kommer på i en process av detta slaget, och det har gjort att låten känts osäker från min sida.

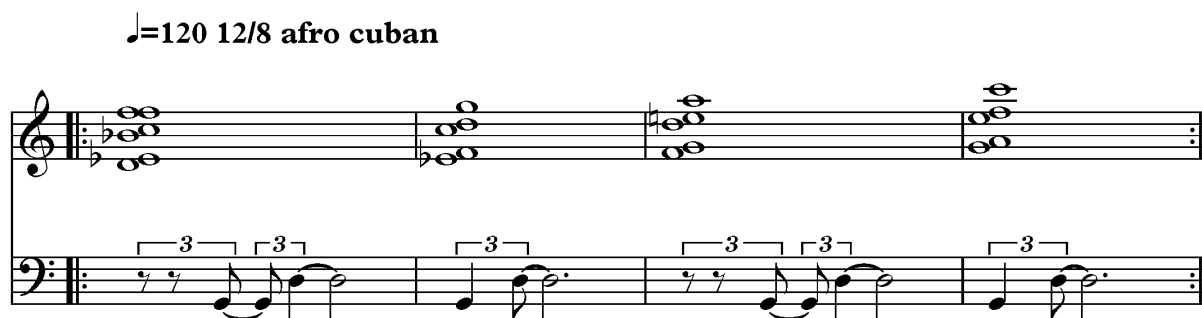
Min upplevelse av att jobba med *Tretakt* var att hela bandet i början hade svårt att hitta en gemensam musikalisk riktning. I *Tretakt* finns inga givna partier där jag bitt musiker i gruppen att skapa något specifikt. Istället har vi spelat låten med relativt fria tyglar och alla musiker har fått testa sig fram genom att spela på olika sätt.

En vändpunkt var när trummisen bestämde sig för att spela med vispar istället för trumpinnar. Detta i kombination med den nya basgången gjorde att kompositionen fick en tydlig riktning och alla hittade in bättre och blev säkrare i hur de skulle spela. Efter detta kändes det självklart att kompositionen skulle spelas på detta vis. Den slutgiltiga versionen kan höras i Audio 8.

Jag tror att en komposition av det här slaget kräver en större koncentrationsförmåga än en låt som exempelvis *Leopard*, som har en lång form med ett förutbestämt utförande. Som musiker

måste man i detta fallet hushålla med sina idéer och ta ansvar för att skapa en intressant version, istället för att enkelt "åka med på tåget" och spela igenom notbladet.

## Bullsnorken

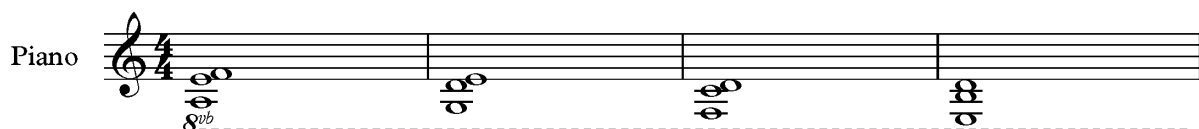


Exempel 11 – takt 1-4 som utgör den inledande delen i min komposition Bullsnorken.

Bullsnorken börjar med en inledande del där gitarren och pianot spelar identiska ackordläggningar i ett lågt register och basen spelar en komplementär rytm (exempel 11). I likhet med *Leopard* var det samspelet mellan gitarr och piano som var den första idén. Basens rytm är avig i förhållande till ackorden och är tänkt att bygga upp en spänning som förlöses när melodin kommer in i A-delen. Min inspiration till den inledande delen kommer från kompositionen *View From Moscow* från Kurt Rosenwinkels skiva *The Remedy*<sup>7</sup>, vars kännetecknande drag enligt min uppfattning är klangen som bildas när gitarren och pianot spelar samma ackordläggning i ett lågt register.

## View From Moscow

Kurt Rosenwinkel



Exempel 6 – De första fyra takterna i Kurt Rosenwinkels komposition View From Moscow.

<sup>7</sup> Kurt Rosenwinkel Group, *The Remedy*, WOMMUSIC, 2006, CD

I den inledande delen (exempel 10) använder jag effektpedalerna Holy Grail Plus<sup>8</sup> och El Capistan<sup>9</sup> för att förändra gitarrljudet. Detta för att skapa en klang där pianot och gitarren kompletterar varann. Pianot har en klar och briljant attack medan gitarren har ett rikt mellanregister och dessutom en lång ekande efterklang. "Holy Grail Plus" ger gitarrljudet en efterklang som liknar ett stort rum och "El Capistan" simulerar ett eko, där varje repetition av ursprungsljudet har förändrats en aning upp eller ner i tonhöjd. Den inledande delens låga klanger ger en spännande och "mörk" känsla som kontrasteras när melodin kommer in i A-delen.

I låtens B-del går basens växelvis fram och tillbaka mellan bastonerna Ab och A, en halvnot på varje. Ovanpå dessa bastoner spelar pianisten olika treklanger, som skapar en stigande ackordsmelodi.

Vi testade att sträcka ut delen och spela den tre gånger istället för bara en gång. Den första gången spelas den med bara gitarr och piano. Jag spelar en hög pedaltong (Ab) och pianisten spelar den stigande ackordsföljden. Istället för att spela den givna melodin använder han ackordsymbolerna för att skapa en ny stigande ackordsmelodi som löper över de tre gångerna delen spelas. I Audio 9 hörs när vi spelar denna delen. På inspelningen spelar jag en improviserad melodi innan jag lägger mig på den höga pedaltongen. Andra gången kommer bas och trummor in, och dynamiken stegrar för att nå ett klimax i den tredje vändan. Efter denna omarbetning kändes delen mer relevant och befogad.

**B**

24 A<sup>maj9</sup> A<sup>b(add9)</sup> D<sup>b/A</sup> B/A<sup>b</sup> A<sup>m(maj7)</sup> D/A<sup>b</sup> A<sup>b(add9)</sup>  $\text{⋈}$

28 A<sup>maj9</sup> A<sup>b(add9)</sup> D<sup>b/A</sup> B/A<sup>b</sup> A<sup>m(maj7)</sup> D/A<sup>b</sup> A<sup>b(add9)</sup> A<sup>maj7</sup> A<sup>maj7</sup> D<sup>b/A</sup> G<sup>bm/A</sup> D<sup>b/A</sup> G<sup>maj7</sup>

Exempel 7 – takt 24-33 i Bullsorken. Takt 24-31 spelas i den sista versionen tre gånger i rad, men stegrande dynamik.

<sup>8</sup> *Holy Grail Plus*, effektpedal från Electro-Harmonix som skapar en simulerad efterklang

<sup>9</sup> *El Capistan*, effektpedal från Strymon som skapar ett eko

Exempel 14 – takt 26-34 i som utgör C-delen i *Bullsnorken*. I varannan takt spelar gitarr melodin och i varannan takt spelar piano melodin. I takt 33-34 spelar gitarr och piano melodin unisont.

Den avslutande delen av temat är ett "call and response"-parti mellan gitarr och piano, där gitarren spelar en snabb fallande melodi och piano svarar med en snabb stigande melodi. Detta mönster repeteras tre gånger för att sedan avslutas med en harmonisk och rytmisk variation (exempel 14).

Efter temat kommer ett improviserat solo över en ackordsrunda som är inspirerad av A-delen. Ackorden är hämtade från A-delen, men är utsträckta över en längre tid, så att improvisatören får större utrymme att utveckla melodiska motiv innan harmoniken förändras. I de sista sex takterna av solorundan kommer andra ackord och bytena mellan dem är tätare, för att skapa en knorr och locka fram andra fraser hos improvisatören.

Till en början fanns ingen plan för vad som skulle hända efter detta solo, och vi bestämde oss för att använda de delar som finns i låten för att "lappa ihop" en form. Vi prövade att efter gitarrsolot återgå till B-delen, och sedan ha ett solo över C-delen (exempel 11).

Detta visade sig fungera väldigt bra, och C-delens udda antal takter och annorlunda harmonik kontrasterar övriga delar av låten och kändes dessutom mer befogade när man återanvände dem som grund till improvisation.

Låten avslutas därefter med att vi spelar den inledande delen och en A-del. Den slutgiltiga versionen kan höras i Audio 10.

## Reflektion kring reprocessen med *Bullsnorken*

Denna komposition har en tydlig stilmässig karaktär och var lätt att spela med en gång. Till skillnad från till exempel låten *Brian Blade* kom det inte omedelbart några förslag (från mig eller de andra i bandet) på vad man kan göra med låten. Jag kände att kompositionen behövde utvecklas, att man borde göra mer av de olika delarna.

Jag bestämde mig för att träffa pianisten och spela låten i en duo-sättning med bara gitarr och piano. Han kom på idén att använda B-delen som en lång uppbyggnad och att spela den tre gånger. Jag upplevde att detta enkla knep gjorde en avgörande skillnad i kompositionen. När delen sträckts ut och givits mer plats under följande repetition blev även Adam inspirerad och utforskade en metrisk modulation och började spela i ett annat tempo under B-delen. Efter denna förändring och idén om att ha ett andra solo över C-delen började kompositionen kännas mer komplett.

Mitt enskilda arbete med *Bullsnorken* har varit minimalt efter att vi börjat repa. Kompositionen och framförandet har verkligen växt under repetitionerna och den slutgiltiga versionen känns väldigt självklar jämfört med första gången vi spelade den. Jag upplever att bandet har utvecklat en gemensam känsla för uppbyggnaden och de olika delarnas karaktär. Vi experimenterade tillsammans med att sätta ihop de olika delarna till en sammanhängande form, vilket resulterade i en form som kändes organisk och naturlig.

Samspelet mellan gitarr och piano är varierat. I den inledande delen och B-delen smälter klangerna ihop och förstärker varann. I A-delen har gitarren en melodisk roll och pianot en ackompanjerande och i C-delen svarar de varann med korta melodiska fraser. Av kompositionerna i detta arbete är det denna som har mest intressant och varierat samspel mellan gitarr och piano.

## Resultat

Utifrån mina reflektioner kring rep-processen och de anteckningar och inspelningar jag gjort under arbetets gång kommer jag i denna del att svara på mina frågeställningar.

## Vilka element av kompositionerna fungerar bra att utveckla i gruppen under repetitionerna?

Under processen med mina kompositioner har jag märkt att mycket går att skapa tillsammans, bara man ger musikerna goda förutsättningar att vara kreativa genom att ge dem tydliga ramverk att utgå ifrån. Dessa ramverk kan ta många olika former; under processen med mina kompositioner har det oftast varit en given **melodi**, ett **rytmiskt motiv**, eller en karaktäristisk **ackordsrunda**. Dessa musikaliska ramar har i vissa fall kompletterats med **beskrivande ord** som varit ämnade att ge en uppfattning om vilken stämning jag föreställt mig. Utifrån dessa ramar har vi bland annat kunnat skapa musikaliska former som blivit bättre än de jag föreställt mig i mitt enskilda arbete.

I *Brian Blade* skapade vi utifrån en bas- och pianofigur två olika trumkomp som blev en del av kompositionen. Kompositionens form stöptes också om genom att vi prövade att använda en del (C-delen) som underlag för improvisation, som inte var tänkt som det i början.

I *Tretakt* fick basisten utifrån kompositionens genretypiska stil (traditionell jazzvals) en tydlig idé om en basgång han skulle kunna spela under kompositionens första del. Denna basgång gjorde att kompositionen enligt mitt tycke kändes mindre slätstruken, och den inspirerade i sin tur trummisen till att spela med vispar istället för trumpinnar. Efter dessa förändringar hade vi hittat en tydlig stil som blev en del av kompositionen.

I *Bullsnorken* skapade vi tillsammans en ny form genom att sträcka ut B-delen och spela den tre gånger och genom att testa olika delar som grund till improvisation. Kompositionens dramaturgi förändrades och blev mycket starkare av detta. Som ett resultat av att pianisten skulle skapa en uppbyggnad över dessa tre gånger skapades också en ny melodi, medans gitarren spelar en hög pedaltön.

## Vad finns det för svårigheter med att utveckla kompositioner tillsammans?

I kompositionen *Leopard* mötte jag snabbt svårigheter med en del som jag hade föreställt mig att vi skulle skapa tillsammans. Det var låtens sista del som inte blev lyckad. Jag trodde att vi tillsammans skulle konkretisera och skapa en del tillsammans utifrån ackorden och bas-pedalen som jag skrivit i noten och en beskrivning av vilken stämning jag ville att partiet skulle ha. Resultatet kändes väldigt oklart och jag visste inte hur jag ville att delen skulle låta. Att ge bandet

fria tyglar och utrymme att improvisera funkade inte så bra – det fanns en osäkerhet om till vilken grad man skulle förhålla sig till det som stod skrivet och hur lång delen skulle bli. Varje gång vi spelade delen tog den olika former. Det kändes onaturlig i sitt sammanhang och jag beslöt mig för att stryka den.

I *Tretakt* upplevde jag till en början att det var svårt att utveckla kompositionen tillsammans. I sin enkla form med tydlig melodi, start och slut tycktes det inte finnas något som nödvändigtvis behövde läggas till eller ändras.

En dålig notbild kan också sätta käppar i hjulen för musikernas kreativitet. Detta fick jag erfara i *Brian Blade* då min rytmiska notation i en av delarna gjorde det praktiskt taget omöjligt för trummisen att hitta ett sätt att spela på.

En aspekt att fundera över gällande att utveckla kompositionerna tillsammans är att det kräver ett större engagemang hos musikerna. Om man som musiker får en helt färdig komposition utan större möjlighet till egen tolkning blir bördan mindre jämfört med om man får en komposition som bitvis innehåller vita fläckar som man förväntas fylla i själv. Ett större arbete läggs istället hos kompositören.

Detta märktes tydligt om man jämför arbetet med *Leopard* med arbetet med *Brian Blade* eller *Tretakt*. I *Leopard* hade jag en tydlig idé om form och utförande och kunde alltid förklara precis hur jag ville ha det. När jag blev missnöjd med olika delar förstod jag omedelbart varför och åtgärdade detta i mitt enskilda arbete. I *Brian Blade* fanns delar där jag uttryckligen bad musiker i bandet att hitta på själva utifrån vissa ramar. I *Tretakt* blev utmaningen för musikerna ännu större då det inte ens fanns specifika avgränsade delar som skulle skapas tillsammans, utan med hjälp av den färdiga komposition som fanns skulle vi tillsammans hitta ett sätt att spela musiken på ett intressant sätt.

### **Hur kan man komponera för att locka fram musikers kreativitet under repetitionerna?**

En sak man med fördel kan göra är att ha partier där man skrivit specifikt åt några i bandet och lämnat det öppet åt andra. Musikerna som inte har några tydliga instruktioner kan då spontant använda sin musikalitet för att hitta på något som kompletterar vad de andra spelar. Detta sätt att

arbete på kräver att det material man delat ut bygger på en tydlig idé hos kompositören och att musikerna man spelar med är vana och trygga att improvisera.

Efter att varje komposition presenterats och vi gjort en första genomspelning har jag förutom att förklara mina egna tankar uppmuntrat musikerna att berätta vad de upplevde eller fick för tankar under genomspelningen.

Viktigt är också att notbilderna är tydliga och lätta att överblicka. Om det finns för lite information i noten och jag som kompositör försöker fylla igen dessa luckor med att beskriva hur jag vill ha det så ägnas en del av musikernas energi på att hålla reda på instruktionerna, istället för att vara kreativa.

I *Brian Blade* fick trummisen, som inte fått någon information i notbilden, utifrån vad basen och pianot spelade improvisera sig fram till ett trumkomp medan de loopade sin figur.

I den avslutande delen i kompositionen hade jag utan ge några instruktioner föreställt mig att trummisen skulle spela ett ösigt trumkomp med hög intensitet, men när vi kom dit började han spela ett helt annat trumkomp som var lågintensivt och "puttrande". Detta kan höras i Audio 6. Detta gjorde han för att lyfta fram den unisona melodi som spelas av gitarr och piano, och resultat blev mycket bättre än hur jag hade trott att delen skulle låta.

Kompositionen *Tretakt* var mitt försök att skriva en genretypisk lättspelad jazzvals. Under rep-processen märkte jag att flera i bandet kunde bidra med sina egna instrument-specifika kunskaper om vad som kan göra en jazzvals intressant och spännande. Genom att skriva i en viss stil som alla kunde knyta an till kunde varje bandmedlem alltså hjälpa till att komma med idéer som jag inte kunnat komma på själv.

Ibland handlar det inte om hur man komponerat, utan i vilket slags rep-situation musikern befinner sig. När jag spelade *Bullsnorken* på duo med pianisten var det väldigt lätt för oss båda att arbeta kreativt med kompositionen. Vi kunde effektivt bryta, göra omtag, testa och förkasta idéer.

### **Vad i kompositionerna utvecklas i mitt kontinuerliga enskilda arbete?**

Mitt enskilda arbete har haft huvudsakligen bestått i två saker; att komponera nytt material och att korrigera eller förbättra notbilder.

Det sistnämnda har handlat om att göra layouten mer lättläst, rätta till ackord, toner och rytmer som blivit fel. När det har rört sig om enskilda detaljer har vi korigerat med anteckningar i noterna. När notbilderna har blivit tydligare har jag upplevt att musikerna tagit sig an materialet på



ett mer avslappnat sätt, vilket har varit viktigt för att kunna överblicka musiken och kunna komma med idéer.

I början av processen fanns det många delar i kompositionerna som kändes ofärdiga eller ogenomtänkta. I dessa fall gick jag tillbaks till komponerandet och försökte göra om och hitta nya idéer. Efterhand som kompositionerna blev mer färdiga blev mitt enskilda arbete mindre, och spontana ändringar kunde göras under repetitionerna genom anteckningar.

Efter att ha stött på vissa svårigheter har jag insett att allting jag presenterar för bandet bör vara ordentligt genomtänkt innan vi börjar repa. I vissa tursamma fall kan någonting man skrivit utan större eftertanke visa sig bli väldigt bra, men oftast vinner man på att kunna förklara och motivera alla val man gjort i sin komposition.

## Slutreflektion

Detta har varit första gången jag har varit ledare för en grupp och skrivit all musik själv. Det har fallit sig naturligt att jag har sista ordet om våra åsikter om musiken gått isär, men oftast har vi tyckt relativt likt. Om det inte har varit någonting som jag alldeles bestämt velat ha på ett visst sätt har jag i många fall låtit bandmedlemmarna bestämma. Jag tror att det är viktigt i en arbetsprocess av detta slaget att det finns en person som är ledare, som i slutändan bestämmer över musiken men som också lägger ner mer jobb och tar ett större ansvar.

När jag tänker tillbaks och jämför med tidigare band där det inte funnits en ledare eller där man tillsammans med en annan person skrivit musiken varit ledare, så landar jag i att sättet på vilket vi jobbat nu har varit avsevärt mycket smidigare.

Sammantaget känner jag att det har funkat bäst att ge gruppen tydliga idéer att använda som språngbrädor om jag vill att de ska hitta på själva. Det måste finnas element i materialet som inte är öppna för tolkning. Tidigare har jag dragit mig för att presentera kompositioner för ett band utan att känna att jag vet precis hur jag vill att alla ska spela, men nu inser jag att det ofta kan räcka att jag har ett grundläggande material och en väldigt klar bild av hur jag vill att det ska låta. Under arbetet med *Brian Blade* dök en av de bästa idéerna upp genom att musikerna "misstolkade" min idé om dynamiken i låtens sista del.

Efter att gemensamt ha utvecklat och skapat kompositionerna och jag analyserat processen kan jag konstatera att jag har lärt mig väldigt mycket som jag kommer ha nytta av i framtiden. Att känna till hur jag som kompositör kan locka fram idéer hos mina medmusiker tror jag är en stor styrka.

I en kreativ musikalisk process där man jobbar i grupp finns det otroligt många faktorer som spelar in i hur resultatet blir. Ofta är det i efterhand svårt att sätta fingret på vilka beslut som ledde till vilket resultat, och att teoretisera och analysera processen kontinuerligt har varit otroligt värdefullt för att kunna se svart på vitt vad som har skett med kompositionerna och varför.

# Referenser

## Inspelningar

Brad Mehldau Trio, Day Is Done, Nonesuch 7559-79910-2, 2005, CD

Kurt Rosenwinkel Group, The Remedy, WOMMUSIC, 2006, CD

## Bifogade ljudfiler

Audio 1 – Leopard

Audio 2 – Leopard inledning

Audio 3 – Leopard avslutande del

Audio 4 – Brian Blade

Audio 5 – Brian Blade marsch

Audio 6 – Brian Blade outro

Audio 7 – Basgång Tretakt

Audio 8 – Tretakt

Audio 9 – Bullsnorken mellanspel

Audio 10 – Bullsnorken

## Bifogade noter

1. Leopard
2. Brian Blade
3. Tretakt
4. Bullsnorken

# Leopard

Olof Wullt

**A**  $\text{♩} = 100$  swing  $\text{♩}$

$D(\text{add}9)$   $B7(\text{sus}4)$   $D(\text{add}9)$   $B7(\text{sus}4)$  1.  $D(\text{add}9)$   $B7(\text{sus}4)$   $D(\text{add}9)$   $B7(\text{sus}4)$

2.  $F\text{maj}7(\#5)$   $G\text{maj}7(\#9)$   $Dm(\text{maj}9)$   $G\text{maj}7$  **To Coda**

*B. harm minor*

**B**  $B\flat\text{maj}7/D$   $A/C\#$   $C6$   $B\flat\text{maj}7(\#5)$   $F$   $C/E$

13  $pp$

18  $D/A$   $/C$   $A\flat/G\flat$   $B/F\#$   $/A$   $D/C$

22  $D/A$   $D/C$   $A7(b9)$

**C**  $G\text{maj}7/D$   $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$

29  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$

33  $B\flat/D$   $A7(b9)/C\#$   $Cm6$   $B\text{maj}7(\#5)$   $Cm7$   $B\text{maj}7(\#5)$   $Cm7$   $B13(\#11)$

39 **D** B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4) B $\flat$ (sus2) D $^7$ (sus4)  
*f*

43 B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4) B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4)  
*pp*

47 **E** B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4) B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4)  
*solo*

51 B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4) B $\flat$ (sus2) G $^7$ (sus4) **D.S. al Coda**

**CODA**  
 B $\flat$ maj $^7$ /D A/C $\sharp$  C $^6$  G/B  
 55 **F**

59 D $\flat$ /F C/E E $\flat$  $^6$  B $\flat$ /D *3*

63 **G** F C/E D/A /C A $\flat$ /G $\flat$  B/F $\sharp$  /A D/C *3*

67 D/A D/C A $^7$ ( $\flat$  $^9$ ) *3*

71 E(add9) C $\sharp$  $^7$ (sus4) E(add9) C $\sharp$  $^7$ (sus4)  
*f*

75 E(add9) C $\sharp$  $^7$ (sus4) E(add9) C $\sharp$  $^7$ (sus4)  
*ppp* *repeat and fade*

# Brian Blade

Olof Wullt

**A**  $\text{♩} = 95$

Piano

Jazz Guitar

Acoustic Bass

This block contains the musical notation for section A of the piece 'Brian Blade'. It features three staves: Piano, Jazz Guitar, and Acoustic Bass. The tempo is marked as quarter note = 95. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Section A consists of 8 measures. The Piano part plays a complex chordal accompaniment. The Jazz Guitar part plays a similar chordal accompaniment. The Acoustic Bass part plays a simple bass line.

**B** 5

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

This block contains the musical notation for section B of the piece 'Brian Blade'. It features three staves: Piano (Pno.), Jazz Guitar (J. Gtr.), and Acoustic Bass (A. Bass). Section B consists of 5 measures. The Piano part has a whole rest in the first measure, followed by a 4-measure rest. The Jazz Guitar part plays a melodic line. The Acoustic Bass part has a whole rest in the first measure, followed by a 4-measure rest.

13

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

4

4

4

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), J. Gtr. (J. Guitar), and A. Bass (Acoustic Bass). The score is divided into measures 17, 18, 19, and 20. Measure 17 is marked with a 'C' in a box, indicating a common time signature. The Pno. part features a complex melody with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The J. Gtr. and A. Bass parts provide harmonic support with chords and bass lines. Chords are labeled as Abm/B, Eb/G, and Eb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

19

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

1.2.

Abm/B Eb/G Abm/B Eb/Bb

22

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

Abm/B Eb/Bb Abm/B Abm/B Eb/Bb Abm/B E/Bb

24

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

3.

Ab/C Dbm7



26

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

*latin groove*

**To Coda**

29

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

*latin groove*

**To Coda**

37

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

*open repeat*

42

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

*open repeat*

Chords and notation details:

- Measures 26-28: Pno. (Dmaj7, Dbm7/E, Db/F, Db(sus4)/Gb), J. Gtr. (Dmaj7, Dbm7/E, Db/F, Db(sus4)/Gb), A. Bass (Ab(add9), Emaj7, Ebm11, Db(add9), Ab(add9), Emaj7, Ebm11, Db(add9)).
- Measures 29-36: Pno. (Ab(add9), Emaj7, Ebm11, Db(add9), Ab(add9), Emaj7, Ebm11, Db(add9)), J. Gtr. (Ab(add9), Emaj7, Ebm11, Db(add9), Ab(add9), Emaj7, Ebm11, Db(add9)), A. Bass (Abm, Eb, Abm).
- Measures 37-41: Pno. (Abm, Eb, Abm), J. Gtr. (Abm, Eb, Abm), A. Bass (Abm, Eb, Abm).
- Measures 42-45: Pno. (Dbm7, Dmaj7, Dbm7/E, Db/F), J. Gtr. (Dbm7, Dmaj7, Dbm7/E, Db/F), A. Bass (Dbm7, Dmaj7, Dbm7/E, Db/F).

47  $D\flat m^7$   $Dmaj^7$   $D\flat m^7/E$   $D\flat/F$   $A\flat(add^9)$   $E^{\flat}maj^7$   $E\flat m^{11}$   $D\flat(add^9)$  **D.S al coda 5**

Pno.

J. Gtr.  $D\flat m^7$   $Dmaj^7$   $D\flat m^7/E$   $D\flat/F$   $A\flat(add^9)$   $E^{\flat}maj^7$   $E\flat m^{11}$   $D\flat(add^9)$  **D.S al coda**

A. Bass  $D\flat m^7$   $Dmaj^7$   $D\flat m^7/E$   $D\flat/F$   $A\flat(add^9)$   $E^{\flat}maj^7$   $E\flat m^{11}$   $D\flat(add^9)$

**CODA**

51 **E**  $\text{♩} = 95$

Pno.

**CODA**

J. Gtr. **E**  $\text{♩} = 95$

A. Bass

54 **F**

Pno. *open*

*p*

J. Gtr. **F**

*p*

A. Bass

*p*

56

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

59

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

61

Pno.

J. Gtr.

A. Bass

$D\flat_{13}(\text{sus}4)$

# Tretakt

Olof Wullt

**♩=140**

140

A Em C#m7(b5)/G Gb7 F7 open | on cue Bm<sup>11</sup> B7(#11)

7 Am7 Cm/Eb Gmaj7(#5) G6 C7 B7

14 Bb<sup>13</sup> Am7 Abm(maj7) G<sup>13</sup>(b9) Cm7 /Bb Am<sup>11</sup>

22 /G F<sup>13</sup>(#11) Em C#m7(b5)/G Gb7 F7 Em C#m7(b5)/G Bm<sup>11</sup>

30 B7(#11) B Am7 Cm/Eb Gmaj7(#5) G6 C7

37 B7 Bb<sup>13</sup> Am7 Abm(maj7) G<sup>13</sup>(b9) Cm7 /Bb

45 Am<sup>11</sup> E7(#9)/G# Am7 C/E D7/F#

50 Em D/F# G

55 Fmaj7 A maj7 Fmaj7 A maj7 Fine

# Bullsnork

Olof Wullt

♩=120 12/8 afro cuban

5

9 **A** Em<sup>9</sup> Fmaj7(#5) Gmaj7

15 Bbmaj7 Bm7(#5) Bbm13 Bm7(#5)

20 Bbm13 Bm13 Cm7(#5)

**B** 24 Amaj9 Ab(add9) Db/A B/Ab Am(maj7) D/Ab Ab(add9) Amaj9 Ab(add9)

29 Db/A B/Ab Am(maj7) D/Ab Ab(add9) Amaj7 Amaj7 Db/Ab Gbm/A Db/Ab Gmaj7

3x repeat

2 C

34 Gmaj7 Cmaj7

36 Gmaj7 Cmaj7 Gmaj7 Cmaj7

39 Dmaj7 Dbm11

41 C(add9) Bm11 Bb/Gb D

47 E Em9

54 Fmaj7(#5) Gmaj7(#11)

60 Bbmaj7(#11)

66 Bm7(#5) Bbm13 Bm7(#5) Bbm13 Bm13 Cm7(#5)